Document generated on 04/19/2024 12:20 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

André Barbe, éveilleur d'imaginaire
Kátya Kabanová

Alexandre Lazaridès

Number 98 (1), 2001

URI: https://id.erudit.org/iderudit/26075ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Lazaridès, A. (2001). Review of [André Barbe, éveilleur d'imaginaire : *Kátya Kabanová*]. *Jeu*, (98), 143–146.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ALEXANDRE LAZARIDÈS

André Barbe, éveilleur d'imaginaire

Pour certains spectateurs qualifiés d'« exigeants », il arrive que, de longs mois durant, l'idéal rêvé semble tout simplement irréalisable, ou même fou, mais en tout cas hors d'atteinte. Une sèche traversée du désert. Et puis, au moment où, de guerre lasse, ils sont sur le point de succomber à la tentation du veau d'or, voici que, ô merveille !, se présente un mirage vrai, une oasis réelle, le paradis, quoi ! Soudain reconvertis, ils doivent faire acte de contrition pour leur trop peu de foi, se repentant de leurs doutes, se répétant que la beauté existe bel et bien malgré sa rareté, et que, désormais, plus rien ne les ébranlera dans leur conviction en son existence (jusqu'à la prochaine traversée du désert, évidemment...).

Kátya Kabanová

OPÉRA EN TROIS ACTES ; LIVRET DE LEOŠ JANÁČEK, D'APRÈS *L'ORAGE* D'OSTROVSKI, EN TRADUCTION TCHÈQUE DE VINCENC ČERVINKA ; MUSIQUE DE JANÁČEK. MISE EN SCÈNE : BERNARD UZAN, ASSISTÉ DE SUZANNE PERKINS ; DÉCORS : ANDRÉ BARBE ; COSTUMES : JOYCE GAUTHIER ; ÉCLAIRAGES : GUY SIMARD. INTERPRÉTATION : ORCHESTRE MÉTROPOLITAIN ET LE CHŒUR DE L'OPÉRA DE MONTRÉAL, SOUS LA DIRECTION DE STEWART ROBERTSON ; ASSISTANCE-CHEF ET DIRECTION CHORALE : YANNICK NÉZET-SÉGUIN. AVEC MARIANNE BINDIG, MEZZO-SOPRANO (VARVARA), RICHARD COXON, TÉNOR (KUDRJÁŠ), MARIE DUGAL, SOPRANO (ŽENA), ALLAN GLASSMAN, TÉNOR (BORIS), NOËLLA HUET, MEZZO-SOPRANO (KABANICHA), OKSANA KROVYTSKA, SOPRANO (KÁTYA), MIKHAÏL SVETLOV KRUTIKOV, BASSE (DIKOJ), RICHARD LABBÉ, BASSE (KULIGIN), CLAUDINE LEDOUX, MEZZO-SOPRANO (GLAŠA), DINA MARTIRE, MEZZO-SOPRANO (FEKLUŠA), THOMAS STUDEBAKER, TÉNOR (TICHON) ET RONALD TREMBLAY, TÉNOR (CHODEC). PRODUCTION DE L'OPÉRA DE MONTRÉAL, PRÉSENTÉE À LA SALLE WILFRID-PELLETIER DE LA PLACE DES ARTS LES 4, 6, 9, 11 ET 15 NOVEMBRE 2000.

De façon bien inattendue, compte tenu des habitudes de la « maison », c'est à la Place des Arts qu'a eu lieu la plus récente de ces trop rares apparitions. Elle se nommait *Kátya Kabanová* (créée en 1921) de ce même Janáček dont la *Jenůfa* de 1997, dans une mise en scène signée également Bernard Uzan (les affinités du directeur artistique de l'Opéra de Montréal avec le grand compositeur morave ne font plus de doute maintenant), avait fortement impressionné et était même tenue par certains des susdits « exigeants » pour la meilleure production de l'Opéra de Montréal de la décennie[1]. La sœur cadette de Jenůfa vient maintenant la rejoindre dans notre panthéon opératique local.

En fait, les deux chefs-d'œuvre de Janáček sont fondés sur un même canevas : l'opposition entre deux mondes aux morales incompatibles. Le premier de ces mondes, conservateur jusqu'à l'intolérance, est représenté par une belle-mère d'un rigorisme exemplaire (et combien détestable !), ici la veuve Kabanicha qui tient sous sa férule, bien que marié, son fils Tichon ; le second, tourné vers une liberté beaucoup plus soucieuse des aspirations de l'individu, est représenté par sa jeune bru apparemment soumise à l'ordre des choses mais, dans les faits, profondément insatisfaite, Kátya. Pour corser le drame, l'amour adultère rôde dans ce petit milieu rural,

1. Voir *Jeu* 84, 1997.3, p. 161-163.

perdu quelque part sur les bords de la Volga, où, comme il se doit, rien ne peut rester caché. Cet amour ressemble à Boris, un jeune voisin. La faute ayant été commise durant une brève nuit d'absence de Tichon, Kátya se débat contre les remords et l'obligation de l'aveu ; en fin de compte, elle va refuser de trahir ses rêves de pureté et de transparence aux yeux de son mari. Après avoir confessé son péché devant tous, il lui faudra disparaître parce qu'elle ne peut désormais trouver de place qui lui convienne dans ce monde étouffant. Elle se jette alors dans le fleuve, et, tandis que son corps est repêché par les passants et remis à l'époux éploré et toujours amoureux, la vieille Kabanicha, à cheval sur les manières et les conventions, remercie, très digne, tous ces braves gens pour le service rendu.

Du vide et de la lumière

Sur ce canevas assez conventionnel, Janáček a écrit une musique perçue encore comme trop « moderne » par le grand public, ce qui, ajouté à l'obstacle de la langue, peut expliquer son faible rayonnement, encore qu'elle suscite d'intenses admirations. Toutefois, ce ne sont pas les aspects musicaux de cette production qui ont retenu l'attention, mais plutôt la scénographie à plus d'un titre exceptionnelle, en tout premier lieu, un décor d'une pureté poignante, signé André Barbe dont c'était la première collaboration avec l'Opéra de Montréal, en dépit d'une feuille de route bien engagée déjà. Sa contribution, dont l'influence sur toute la production semble avoir été décisive, ne consent à aucune de ces lourdes draperies tout usage qui étouffent l'opéra, ni à ces jolis accessoires destinés à nous convaincre de la réalité des lieux. Non, mais seulement du vide – un vide qui peut loger l'infini… ou un grand fleuve comme la Volga.

La scène est entièrement recouverte par un plancher constitué de lames de bois franc aux teintes vibrantes et qui, de façon audacieuse, se soulève doucement des deux côtés pour former un arc de cercle dont les possibilités suggestives sont multiples : tronçon de roue, coque de navire, bras qui s'ouvrent… Alors que les lames de bois dessinent des parallèles rigoureusement droites et figées, de l'avant vers l'arrière de la scène, leur disposition en arc suggère autre chose, comme une vie sourde exaltée à la fois par la sensualité dorée du matériau lui-même et par les éclairages particulièrement inspirés de Guy Simard qui réussit à transformer la surface boisée en jardin ensoleillé

Kátya Kabanová, Opéra de Montréal, 2000. Sur la photo : Oksana Krovytska (Kátya), Noëlla Huet (Kabanicha), Marianne Bindig (Varvara) et Thomas Studebaker (Tichon). Photo : Yves Renaud.

tout autant qu'en intérieur austère, dans une juxtaposition de teintes toujours pures mais audacieusement contrastées.

Cette tension entre les formes et les couleurs, loin de tout réalisme convenu, reproduit de façon perceptible – je veux dire : donne à *voir* – le drame de la vie de Kátya, son déchirement entre la morale inhumaine représentée par la belle-mère et sa recherche d'un bonheur plus conforme à sa nature. La musique de Janáček joue d'un contraste semblable par la superposition de rythmes différents qui opposent les pupitres de l'orchestre, source d'irrégularité et d'aspérité (c'est le côté « moderne » du compositeur), et le chatoiement sonore résultant du mariage des instruments qui séduit par son naturel. L'installation imaginée par André Barbe avait l'avantage, secondaire mais non négligeable, de réduire la surface scénique de la salle Wilfrid-Pelletier, accueillante quand il faut y loger tout un chœur, mais dans laquelle les chanteurs solistes ont d'habitude l'air plutôt perdus. Ici, les comédiens s'intégraient au dépouillement scénographique comme des éléments d'un ensemble, autant dire avec humilité, fait rare à l'opéra, tandis que la mise en scène de Bernard Uzan, au diapason, usait de sobriété.

Un fleuve, une nuit

La Volga, au lever du rideau, est une surface verticale miroitante, dressée plus qu'à mi-hauteur de la scène, montrée en coupe jusqu'au fond de son lit. Cette première apparition, imposante et naïve comme celle d'une divinité primitive, n'est pas qu'esthétique ; elle est nécessaire au drame parce qu'elle fait comprendre que de mystérieuses forces restent constamment tapies en fond de scène, témoins et peut-être agents mystérieux du destin de Kátya. Dès la fin de l'introduction orchestrale, le paysage retrouve son véritable espace, son espace « réaliste » : le fleuve s'abaisse et se réduit à une ligne d'horizon sur laquelle un subtil scintillement argenté, maintenu tout au long de la représentation, sauf durant les scènes d'intérieur, suffira pour suggérer le mouvement incessant des eaux.

La rencontre nocturne entre Kátya et Boris se déroule comme il se doit aux bords du fleuve, mais le ciel, tourbillonnant en grandes traînées de bleu royal autour d'une lune gigantesque, ressemble au vortex d'un ouragan qui arrache et emporte tout sur son passage, et pourtant profondément immobile. Le grand fleuve retrouvera une seconde fois son élévation symbolique du début, à la fois majestueuse et inquiétante, lorsque l'héroïne ira s'y précipiter au dernier acte. J'avoue cependant que, à ce moment, l'abus de vapeurs blanches projetées de façon continue afin de simuler les brumes qui règnent sur la Volga noyaient beaucoup trop la scène et Kátya vêtue de blanc. Le procédé avait déjà été utilisé, mais de façon plus appropriée, au début du troisième acte, pour la scène de l'orage et de l'aveu. Mais, cette fois-ci, les brumes détournaient l'attention par leur mobilité incessante qui rappelait davantage les émanations d'une source chaude plutôt qu'elle n'évoquait la lourdeur humide d'une couverture fluviale par temps froid. La disparition de Kátya ne produisait pas en tout cas l'effet de terreur ou de pitié escompté.

Scénographie d'André Barbe pour *Kátya Kabanová* (Opéra de Montréal, 2000). Photo : Yves Renaud.

Représenter le rien

Cette belle production fait une fois de plus la preuve du pouvoir que détient notre imagination de recréer tout un monde à partir de formes d'autant plus suggestives qu'elles sont toutes simples, de quoi s'étonner qu'on n'y fasse pas appel plus souvent. C'est dans la mesure où le lieu scénique ne représente rien qu'il peut se prêter à toutes les évocations. Évidemment, c'est la représentation même de ce « rien » si suggestif qui est le secret du talent. En fin de compte, le scénographe, plutôt que de s'évertuer à reproduire les images du réel, ne devrait-il pas être, à l'instar d'André Barbe, un éveilleur d'imaginaire ? On se rend compte aussi que l'alchimie entre la vue et l'ouïe qui fait de l'opéra une œuvre d'art totale dépasse l'opposition traditionnelle entre musique et parole, qui n'en serait qu'un aspect simplificateur. Certes, écouter un bel enregistrement de voix célèbres dans le confort de son chez-soi est un grand plaisir (merci, la technologie !) mais duquel la jouissance et la compréhension qu'y ajoute le regard sont absentes. Manque aussi la présence d'une collectivité par laquelle on se sent porté dans une même adhésion à la magie de la scène. Il faut que l'union de la parole et de la musique soit donnée à voir pour que l'opéra soit.

Soulignons, pour finir, que c'est à André Barbe qu'a été confié le soin d'établir le décor de *Pelléas et Mélisande* inscrit au programme de la présente saison pour trois représentations en mai 2001. À suivre sans faute. **j**